

4 Espaços para o *self*

Chesterton disse uma vez: somos o que tememos, um labirinto sem um centro.¹

Jorge Luis Borges

Espaços em que o “eu” se perde, espaços em que não se tem certeza de onde se vai: o labirinto é o lugar *par excellence* da experiência presente. É local de oposições violentas – um ambiente em que a desorientação não impede a orientação. Uma vez dentro, “eu estou infinitamente separado de mim mesmo por um labirinto que me estrutura de acordo com a lei da exterioridade intestinal (uma interioridade que é excluída, uma exterioridade que é incluída): o labirinto nunca é simplesmente o labirinto.”² (Grifo do autor) Entrelaçamento do interior com o exterior, no labirinto o que entra em jogo não é o objeto puro, o qual pode ser sobrevoado pelo espírito, mas o caminhar do visitante que lhe permite vivenciar o labirinto como coexistente com seu próprio corpo. Assim como na obra de Merleau-Ponty, “aqui não se trata, pois, de um pensamento que segue uma rota preestabelecida, mas de um pensamento que abre seu próprio caminho, que encontra a si mesmo avançando, que prova a viabilidade do caminho fazendo-o.”³ Para situar-se nesses espaços para o *self*, é preciso aceitar a experiência sensível, pois aqui o famoso “olhar de sobrevôo” pode ser mortal – como ensina Ícaro.

Pode-se ver na obra de Robert Morris inúmeras citações ao labirinto⁴. Definindo-o como “uma imagem que é ao mesmo tempo forma e metáfora e que

¹ “Chesterton once said: we are what we all fear, a labyrinth without a center.” Jorge Luis Borges apud BONITO OLIVA, A., *Dialoghi d’Artista: incontri con l’arte contemporanea 1970-1984*, p. 11.

² “I am endlessly separated from myself by the labyrinth structuring me according to a law of intestinal exteriority (an interiority that is excluded, an exteriority that is included): the labyrinth is never simply *the* labyrinth.” HOLLIER, D., *Against Architecture: the writings of George Bataille*, p. 65.

³ Maurice Merleau-Ponty apud PALMEIRO, T. M., *O Pensamento sem Orientação Prévia. Estudo do pensamento a partir de Platão, Descartes e Merleau-Ponty*, p. 120.

⁴ De 1961 a 1982, podemos citar os seguintes trabalhos como relacionados ao labirinto: *Passageway* (1961), *Pharmacy* (1962), *Arizona* (1963), *Sem título (four mirrored cubes)* (1965), *Sem título (threadwaste)* (1968), *Finch College Project* (1969), *Mirror Film* (1969), *Observatory* (1971), *Tate Gallery Installation* (1971), *Drawing for Labyrinths* (1973-74), *Blind Time* (1973, 1976, 1985), *Voice* (1973-74), *Philadelphia Labyrinth* (1974), *Sem título (Portland Mirrors)* (1977) e *Gori Collection Labyrinth* (1982).

reverbera com preocupações gnósticas”⁵, pode-se ver a tipologia cretense em trabalhos tão diversos como *Sem título (knots)* [nós] (1963), *Sem título (silver brain)* (1963) ou *Sem título (tangled)* [emaranhado] (1967), porque tanto o nó como o cérebro humano com seus percursos sinuosos evocam a forma do labirinto. Além dessas obras que aludem apenas à forma labiríntica, encontram-se trabalhos que materializam o labirinto em espaços de passagem e trabalhos que usam a estratégia *descentralizante* labiríntica para *situar* o sujeito. Morris tenta mapeá-los:

Ambos têm em comum uma abordagem ambiental, uma forte relação com o sítio ou com o local. Ambos freqüentemente têm uma dimensão temporal e uma espacial. Ambos procuram criar contextos alusivos que se referem ao *self*, mais do que gerar séries de objetos sem referência [*homeless*]. A arte em questão substitui a descoberta solipsista, ou até mesmo autística, em sua construção de uma paisagem psicológica [*psychological landscape*] ou de um recinto fechado [*physical enclosure*] para o *self*.⁶

Seguindo essa delimitação, pode-se dizer que as obras concernentes à criação de uma “paisagem psicológica” seriam as interessadas em *situar* o espectador apropriando-se da idéia de (*des*)centramento presente no labirinto. Desse modo, esses trabalhos desestabilizam o espectador, que é levado a questionar suas certezas apriorísticas, podendo perceber-se como “corpo em realidade”⁷. São obras que evocam a última exigência de Morris em 2001 para a obtenção de “um espaço diferente”, ou seja, “c) sua imagem [do observador] se torna parte do trabalho”⁸. Já os espaços que englobam fisicamente o corpo do espectador – evocando as duas primeiras exigências: “a) o espaço do corpo do

⁵ “una imagine che è insieme forma e metafora e che riverbera con preoccupazioni gnostiche.” MORRIS, R., *Il nodo perlato: una decade toscana*, p. 67.

⁶ “Both modes have in common an environmental approach, a strong relation to their site or place. Both frequently have a temporal as well as a spatial dimension. Both are concerned with creating allusive contexts which refer to the self rather than generating sets of homeless objects. The art in question substitutes the solipsistic, even autistic, discovery in its construction of either a psychological landscape or a physical enclosure for the self.” Id., *Aligned with Nazca*, p. 289.

⁷ Por “corpo em realidade”, como visto no capítulo anterior, entende-se o corpo não como “objeto para um ‘eu penso’”, mas como “conjunto de significações vividas”. Com isso, rompe-se a tradição que nos habituou a definir o corpo como “uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância.” Cf. MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da Percepção*, p. 268.

⁸ “(...) c) his image becomes part of the work.” MORRIS, R., *Solicisms of sight: specular speculations*, p. 33.

observador é invadido” e “b) ele é provocado a se movimentar”⁹ – trabalham o labirinto como local de passagem concreto e inserem o visitante em um tempo *presente*: sendo experiências sensíveis para um *corpo presente* funcionam como “recintos fechados para o *self*”. Explica Morris:

Esse tipo de trabalho se aventura na irracionalidade do espaço real, limitando-o ao cercá-lo, e não por meio de notações sistemáticas [as quais pertencem ao espaço da ordem e da lógica, ou seja, ao espaço mental predefinido e não à realidade]. Nosso encontro com objetos no espaço nos força a refletir sobre nós mesmos, que não podemos nunca nos tornarmos “outros”, que não podemos nunca nos tornarmos objetos para uma avaliação externa. (...) Aqui, *a forma labirinto é talvez a metonímia da procura do eu*, uma vez que ela exige um vaguear constante, uma renúncia ao conhecimento de onde se está. Um labirinto é compreensível apenas quando visto de cima, numa vista plana, quando foi reduzido a um plano e estamos fora de seu espaço espiralado. Mas, tais reduções são tão estrangeiras à experiência espacial quanto nossas fotografias de nós mesmos o são em relação à nossa experiência de nós mesmos.¹⁰ [Grifo meu]

Como escreve Morris, em um labirinto, apesar de a subdivisão do espaço interno ser compreensível a quem a observa de cima, ela é desconhecida para o não-iniciado que a experimenta: entrar em um labirinto é *acumular informações gradualmente*, é uma vivência que prevê uma *duração*. De maneira análoga funcionam os seus trabalhos marcados por uma experiência fenomenológica. Estes estruturam-se como a experiência labiríntica, ou seja, o não-iniciado aventura-se em um espaço desconhecido em que o sentido deve ser apreendido ao longo da experiência sensível. As relações de tempo/informação e centramento/descentramento do “eu” caracterizam essas obras como pertencentes à lógica labiríntica, ainda que elas não impliquem uma trajetória marcada ou fechada, mas um caminhar *ao redor*, e não *dentro* da obra. Desse modo, assim como para Robert Morris, o labirinto é a metonímia da procura do “eu”, pode-se vê-lo como materialização de uma das questões centrais da obra do artista: situar o sujeito coeso, não mais diviso entre corpo e espírito, por meio da experiência sensível.

⁹ “(...) a) the space of the viewer’s body is invaded or when b) he is provoked to movement (...)” Ibid.

¹⁰ “Such work ventures into the irrationality of actual space, limiting it by enclosures, not systematic maker-notations. Our encounter with objects in space forces us to reflect on our selves, which can never become ‘other’, which can never become objects for our external examination. (...) Here the labyrinth form is perhaps a metonym for the search of the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is. A labyrinth is comprehensible only when seen from above, in plain view, when it has been reduced to flatness and we are outside its spatial coil. But such reductions are as foreign to the spatial experience as photographs of ourselves are to our experience of ourselves.” MORRIS, R., *Aligned with Nazca*, p. 290.

4.1. “Uma paisagem psicológica”

Morris já trabalha com questões relacionadas ao solipsismo, ao autismo e à representação do “eu” por meio de organizações labirínticas desde o início da década de 1960. *Pharmacy* [farmácia] (1962), obra inspirada no trabalho de Marcel Duchamp *Rotative Demisphere* [meia-esfera rotativa] (1925), exemplifica o tipo de situação de confusão subjetiva que ambos os artistas exploram. O que está em jogo nessas obras é uma organização do “eu” parecida com a que Jacques Lacan chama de “estágio do espelho”¹¹. Rosalind Krauss, ao analisar a obra de Duchamp, descreve esse tipo de “eu”.

Esse Eu, bloqueado em um estado pré-simbólico ou não simbólico, é expresso e vivido de maneira espantosamente similar à que Jacques Lacan definiu como o domínio pré-edipiano e pré-verbal do imaginário. Investido de imediaticidade corporal muito forte, o sujeito se projeta ao mesmo tempo para o exterior em imagens especulares. No entanto, essas imagens, que são distintas do corpo e existem em seu exterior, permanecem, apesar de tudo, identificadas a ele. Por causa dessa confusão, o habitante do imaginário não tem “identidade” unívoca e orientada em torno de um ponto focal único, pois sua identidade é simultaneamente constituída por ele mesmo e por um outro.¹²

Nessa situação o “eu” é posto em xeque por uma espécie de duplicação, de descolamento, não sendo possível sua expressão unívoca. Essa incapacidade de centramento, essa indecisão quanto à localização do sujeito, pode se refletir em um distúrbio lingüístico, comum entre os autistas e as crianças pequenas, no qual os pronomes pessoais “eu” e “tu” são misturados¹³. Uma disfunção visual semelhante, em que o “eu” não serve para recuperar o sujeito, é utilizada como estratégia de descentramento nas obras de Morris que fazem uso de espelhos.

¹¹ Para uma explicação mais completa do “estágio do espelho”, cf. capítulo 3 desta dissertação.

¹² KRAUSS, R., *Marcel Duchamp or du champ de l'imaginaire*. A tradução para o português utilizada é a de Cecília Cotrim.

¹³ Como já explicado no capítulo anterior, os pronomes pessoais funcionam como *shifters*, palavras cujo sentido muda com o referencial. Eles são ao mesmo tempo símbolos e indícios: “São símbolos – no sentido de Peirce – na medida em que são, enquanto símbolos verbais, puramente arbitrários (dizemos *je* em francês, mas *I* em inglês, *ich* em alemão, *ego* em latim etc.). Mas são também indícios na medida em que seu referente (o sujeito que vem se instalar como um *eu* ou um *tu* dado, quer dizer, que vem preencher o espaço “vazio” reservado ao signo) é estabelecido pelo sistema de contigüidades que apontam para a presença existencial de um locutor dado. (...). Assim, os pronomes pessoais têm um papel importante em toda análise lingüística do processo psíquico pelo qual o eu é ao mesmo tempo formado e afirmado: eles recuperam o sujeito como Eu.” Desse modo, um distúrbio lingüístico relacionado a esses pronomes denotaria problemas de subjetividade. Ibid.

Com duas garrafas pintadas de vermelho e verde em lados opostos de uma placa de vidro localizada entre dois espelhos redondos, *Pharmacy* faz óbvia alusão formal a *Rotative Demisphere* – ambas apresentam formas circulares suspensas por suporte retilíneo – e ao *ready-made Pharmacie* (1914), uma reprodução de paisagem invernal sobre a qual Duchamp desenhou marcas vermelha e verde para sugerir frascos farmacêuticos. Mas, a principal semelhança entre os trabalhos do artista americano e o do francês é o tipo de experiência criada pelas obras: uma experiência que pode ser relacionada à lingüística, em que não sabemos o que é real (as garrafas pintadas / o sujeito encarnado), o que é signo (o reflexo das garrafas: signo natural / o “eu” ou o “tu”: signos arbitrários).

Do mesmo modo que ao ver a esfera espiralada de Duchamp girar a sensação era de confusão hipnótica, os espelhos de Morris confundem o espectador. Estes, ao reduplicarem *ad infinitum* as garrafas vermelha e verde, refletem elementos que, em vez de reforçarem o sentido via repetição, criam uma situação circular. Aqui, como nas obras de Duchamp e Beckett¹⁴, o discurso não parece conectado a um significado fechado, antes parece relacionar-se à fala de um sujeito incapaz de fixar-se em um único “eu”. O espectador, em vez de ter o significado reforçado pela multiplicação da forma garrafa, vê-se perdido em um redemoinho de formas vermelhas e verdes, numa experiência labiríntica tipicamente beckettiana. Essa repetição diferencia-se da minimalista justamente por esse caráter circular, que a torna incapaz de organizar o espaço da obra. A serialidade minimalista é norteadada pela frase de Donald Judd: “uma coisa depois da outra” – que prevê uma nova espécie de ordenação que não é racionalista ou adjacente, mas contínua –, logo, essa ordenação baseava-se na eliminação da diferença interna e, conseqüentemente, na anulação da composição relacional. Apesar de também ser uma estratégia de descentramento do espectador, uma vez que os minimalistas ambicionavam exteriorizar a escultura, eliminando a idéia de um centro e, com ele, a idéia de um espaço psicológico, a serialidade minimalista ordena a obra, dispondo-a de modo contínuo no espaço. Já a serialidade especular,

¹⁴ Os dois artistas são importantes para a obra de Morris nas décadas de 1960 e 1970, como indicam as inúmeras citações em obras e textos. Sobre Duchamp, Morris declara: “Minha fascinação e respeito por Duchamp estavam relacionados com sua fixação lingüística, com a idéia de que todas as suas ações eram, em última instância, construídas sobre um sofisticado entendimento da própria linguagem.” “My fascination with and respect for Duchamp was related to his linguistic fixation, to the idea that all of his operations were ultimately built on a sophisticated understanding of language itself.” BERGER, M., *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, p. 22.

formada por dois espelhos postos um diante do outro, que criam uma fileira de imagens encaixadas, não define a organização espacial do trabalho, mas o aprisiona numa miríade de imagens que questionam o que é espaço físico, o que é projeção.

Espelhos também são a estratégia de Morris na obra *Sem título (four mirrored cubes)* [quatro cubos espelhados] (1965) [Anexo, Figura 19]. Quatro cubos de madeira com espelhos em todas as faces visíveis são dispostos frontalmente formando um quadrado maior, com o cuidado de deixar espaço suficiente para a circulação entre eles. Dispostos de modo a refletirem-se mutuamente, eles precisam do ambiente e do espectador para tornarem-se visíveis – são espaços em constante mutação que dependem do olhar. Ao refletir um ângulo pouco usual, a face e o corpo do espectador vistos de baixo para cima, o espelho representa um duplo que não se cola à imagem mental preconcebida que cada um tem de si. O “eu” espelhado torna-se outro: simulacro destacado do corpo. O mundo gerado pelo espelho, elemento de precisão, revela uma reversibilidade das coisas: a incerteza do que aparece diante da certeza do que se é.

Normalmente, ao vermos nossa imagem refletida no espelho, tendemos a colar o duplo especular à própria imagem: apesar de estarmos fisicamente separados da superfície refletora, somos levados a anular a distância existente, apagando a diferença entre sujeito e objeto. O outro torna-se o eu, e o eu torna-se o outro. Mas, paralelamente ao que acontecia com seus poliedros, que, por serem formas não-humanizadas, não serviam como um espelho metafórico em que o observador podia se projetar, em *Sem título (four mirrored cubes)* essa identificação não ocorre. Nessa obra, portanto, Morris continua suas críticas ao dualismo metafísico, expresso nos binômios sensível/inteligível, corpo/alma, espaço físico/espaço mental. É coerente que um espaço no qual “não se pode entrar” seja um duplo do espaço mental; é também coerente que nesse espaço o observador não possa se localizar fisicamente.

Como o espaço absorvido pelos cubos é o da galeria, ou seja, o espaço concreto onde estamos no momento em que apreciamos o trabalho, nós só os percebemos (os cubos) quando eles nos percebem – explicitando a sentença de Merleau-Ponty, segundo a qual um objeto só surge para um sujeito que o percebe e vice-versa. Os cubos, ao permitirem que o observador se identifique somente como observador e não como um “eu” singular, funcionam como uma estratégia:

sendo uma espécie de continuação do espaço, tornam-se também uma parte da ação e da experiência. Desse modo, o trabalho põe em questão o pressuposto estético tradicional da escultura para o qual existem dois espaços precisos:

um “real” ou operacional – aquele do observador – e um “virtual”, auto-referente, óptico, assumido como o da escultura. (...) É da natureza do espaço virtual ser inteiramente distinto do espaço no qual vivemos e agimos. Ele é, então, não um espaço operacional nem um espaço da experiência, mas um espaço da visão.¹⁵

Com *Sem título (four mirrored cubes)*, Morris evidencia e subverte a divisão entre espaço óptico e espaço de ação – diferença responsável, para Harold Rosenberg, por criar uma *tensão* na obra de Jackson Pollock¹⁶. O artista escreve:

Os espaços dos espelhos são presentes, mas não se pode entrar neles, coexistindo apenas visualmente com o espaço real, sendo que o próprio termo “reflexão” descreve tanto esse tipo de espaço ilusionístico quanto as operações mentais. O espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental, que por sua vez é a metáfora do “eu” para o espaço mental. Com obras de espelhos, o “eu” [pessoa física] e o “mim” [o modo mental como cada um recorda-se de si] se encontram face a face.¹⁷

Como aponta Morris, os espelhos não são somente ligados à visão, mas também ao pensamento e ao espírito que examina atentamente os dados de um problema. Segundo Baltrusaitis,

A imagem do espelho pode ser vista como uma criação, comparável à imagem na memória. As especulações sobre a matéria que reflete a idéia, sobre a o sensível e o inteligível multiplicam-se em torno do instrumento cuja natureza se presta a todas as exigências do espírito.¹⁸

Assim, “refletir” também significa “retroceder”, “ponderar”, “revelar”, “representar” – processos mentais que são identificados por um termo de óptica. O reflexo especular relaciona-se com a filosofia reflexiva segundo a qual a existência do sujeito é dada pelo pensamento de existir que ele tem, a certeza do

¹⁵ “(...) a ‘real’ or operational space – that of the beholder – and a ‘virtual’ space, self-enclosed, optical, assumed to be that of the sculpture. (...) It is the nature of virtual space to be entirely distinct from the space in which we live and act. It is, then, not an operational space, nor the space of experience, but of vision.” MICHELSON, A., *Robert Morris: an aesthetics of transgression*, p. 248.

¹⁶ “Em suma, o seu ser como obra de arte contradiz o seu ser como ação.” ROSENBERG, H., *Action painting: crise e distorções*, p. 161.

¹⁷ MORRIS, R., *The present tense of space*.

¹⁸ “L’immagine dello specchio sarebbe una creazione, come l’immagine della memoria. Le speculazione sulla materia che riflette, sul sensibile e l’intelligibile, abbondano intorno allo strumento la cui natura si presta a tutte le esigenze dello spirito.” BALTRUSAITIS, J., *Lo Specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, p. 284.

mundo pela certeza do pensamento, terminando por substituir o próprio mundo pela “significação mundo”. Desse modo, esse mundo torna-se um mundo constituído, construído, e o homem, em vez de ser *corpo presente*, de ser sujeito encarnado, aparece como pura consciência, como objeto para um “eu penso”.

Um ano depois de *Pharmacy*, Morris coreografou a dança solo *Arizona* (1963), em que também faz uso da experiência circular labiríntica, questionando o sujeito centrado. *Arizona* compunha-se de quatro segmentos que, como todas as suas peças coreográficas, ressaltavam o corpo em movimento. Não o tipo de movimento antigravitacional que comumente caracteriza o corpo do bailarino, mas, como exposto no capítulo anterior, um movimento gerado ao se cumprir uma tarefa (*tasklike attitude*), geralmente auxiliado pela manipulação de objetos (*stage props*). No primeiro segmento, o artista gira imperceptivelmente o torso, nos cinco minutos que duram a gravação de seu texto *A Method for Sortings Cows* [um método para escolher vacas]. No segundo, o artista manipula um objeto azul (Morris veste roupas de trabalho azuis) relacionando corpo, movimento, espaço e objeto. No terceiro, acerta um alvo retangular azul com uma seta, tendo como fundo musical sons de respiração e de batimentos cardíacos. O último segmento da dança consiste em girar um cabo elétrico com uma pequena lâmpada azul na extremidade, fazendo um circuito que começa sobrevoando o artista até englobar a audiência. À medida que o *performer* amplia o giro, as luzes da sala vão diminuindo de intensidade, até um momento em que a única coisa visível é o ponto de luz no espaço acima da platéia. Morris descreve esse momento como “o estabelecimento de um foco que se alterna entre o egocêntrico e o exocêntrico”¹⁹, ou seja, entre um sujeito centrado em si mesmo e um sujeito situado no mundo.

Assim, assistimos a um deslocamento progressivo²⁰ de um “eu” centrado – caracterizado, no primeiro segmento, não só pela torção em volta do próprio eixo, mas pela introdução da memória privada, uma vez que o texto gravado descreve métodos para escolher vacas, métodos os quais Morris, quando criança, aplicava

¹⁹ “The establishment of a focus shifting between the egocentric and the exocentric”. MORRIS, R., *Notes on dance*, p. 169.

²⁰ Esse caráter progressivo é reforçado por Morris, que, antes de cada segmento indica seu número com os dedos. A contagem manual dá à obra um caráter narracional, que será combatido, por meio da movimentação, pelo distanciamento entre sujeito e ação.

ao ajudar seu pai, que era fazendeiro²¹ – para chegar, por meio da relação que o corpo vai desempenhando com os objetos e o mundo – segmentos dois e três –, a um “eu” exteriorizado, ou seja, a um “eu no mundo”. Ao forçar o espectador a se fixar no ponto de luz localizado em um espaço que extrapola o palco, Morris desorienta-o, anulando qualquer entendimento baseado na narratividade ou na memória. Diversamente da experiência no labirinto, o espectador aqui não tem um acúmulo de informações espaciais no tempo; tampouco *Arizona* pode ser vista como metonímia da busca de um “eu”. Ao contrário, cada segmento decorrido parece anular o anterior. Mesmo a platéia, que ao ser incluída corporalmente na *performance* está numa situação semelhante à do visitante no interior do labirinto, se acha ao final da dança completamente perdida e ameaçada na escuridão.

Em *Finch College Project* [projeto faculdade *Finch*] e *Mirror Film* [filme espelho] [Anexo, Figura 20], ambos de 1969, Morris funde o movimento circular com a turbção visual causada pelo espelho. Da mesma maneira como o movimento rotatório faz referência ao labirinto, o espelho, por criar um jogo entre a realidade e a capacidade de orientação do homem, remete à experiência labiríntica. Por permitir o confronto direto consigo mesmo, materialização da situação no labirinto, o espelho também é recorrente em sua iconografia, sendo freqüentemente retratado no centro, lugar do minotauro. Na obra de Jorge Luis Borges, escritor argentino obcecado pela criação de Dédalo, imagem sempre presente na sua obra que serve para nomear poemas, estruturar ensaios e contos, o labirinto pode assumir a forma de espelhos, uma vez que

os espelhos duplicam continuamente as aparências, fabricam imagens que, por meio de jogos de reflexos repetidos, nos introduzem num labirinto fantasma. Neste, as coisas desaparecem para dar lugar às ilusões e se movem desesperadamente de um reflexo a outro, verificando a cada contato a sua natureza incorpórea, a sua imaterialidade e a armadilha em que a visão, combinada à refração da luz, tende a cair.²²

²¹ Morris ocupava o papel denominado no texto por “gate man”, enquanto seu pai era o “head man”, como esclarece BERGER, M., *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, p. 103.

²² “Gli specchi che duplicano continuamente le aparenze che fabbricano immagini in un gioco di riflessi ripetute, ci introducono in un labirinto fantasma. In questo labirinto, le cose spariscono per lasciare posto all’illusione e ci muoviamo disperatamente da un riflesso a un altro, verificando a ogni contatto la loro incorporeità, la loro immaterialità e la trappola che la vista, combinata alla rifrazione della luce, ci tende.” GAN, C., *Borges e l’Architettura*, p. 60.

Robert Morris também conhece a poética comum entre o labirinto e o espelho. Em 1970, concebe a obra *Wet Mirrored Maze* [*Labirinto espelhado molhado*], projeto não realizado de um labirinto feito de espelhos pelos quais escorreria água, aumentando a desorientação do espectador. Espaços espelhados “materialmente penetráveis” são realizados em diversas instalações que datam de 1978, dessa vez usando espelhos curvos em vez de água para ampliar a desorientação. Nesse espaços, o efeito labiríntico parece ser uma potencialização das propostas espaciais que norteavam a obra do artista em meados da década de 1960 – mais do que nunca, a situação é complexa e expandida. A análise crítica de uma dessas instalações mostra como as superfícies reflexivas dissolvem e multiplicam não só corpos humanos e objetos como o próprio espaço expositivo, mas também esclarece que nessas obras com espelho a relação fundamental a ser estabelecida é a relação consigo mesmo. Aqui, a experiência do “eu” é fundamental:

Painéis espelhados foram dispostos no espaço da galeria de modo a remodelar cada um dos ângulos da sala (...), enquanto o espaço central foi ocupado por dois espelhos dupla-face que se mantinham de pé sozinhos. (...) Seja qual for a parte desempenhada pela cognição em toda a experiência corporal apreendida subjetivamente, ela favorece a sensibilidade. Esta dá mais força ao retorno subjetivo sobre si (do Ser em relação a si mesmo), em detrimento de toda interação subjetiva com a estrutura, a matéria ou qualquer outra condição subordinada ao que é exterior a si mesmo.²³

Prodígio da reprodução imediata e total, o espelho mostra a visão inalterada das coisas. Sobretudo, é o instrumento para o conhecimento de si mesmo, objeto que pode revelar ao homem sua imagem, seu duplo, seu fantasma, suas perfeições e imperfeições físicas. Todavia, o espelho pode ser também instrumento de transfiguração daquele universo que outrora refletia com exatidão. Desse modo, não restitui a realidade, mas a transforma e, com seus fragmentos, reconstrói um novo mundo. A mesma lei da reflexão que, sobre uma superfície lisa e isolada, produz figuras similares em espelhos multiplicados ou curvos faz surgir visões

²³ “Des panneaux de miroirs ont été disposés dans l’espace de la galerie de façon à remodeler chacun des angles de salle (...), alors que l’espace central est occupé par deux miroirs double face, qui tiennent debout tout seuls. (...) Quelle que soit la part prise par la cognition dans toute l’expérience corporelle appréhendée subjectivement favorise la sensibilité. Celle-ci donne davantage de force au retour subjectif sur soi (à l’être en tant que en rapport à soi), au détriment de toute interaction subjective avec la structure, le matériau ou tout autre condition subordonnée à ce qui est extérieur à soi.” CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris: catálogo*, p. 275 (*Structures for Behavior*, crítica de P. Monk).

ilusórias. É dessa estratégia que se utiliza Morris em suas obras que contêm espelhos. Eles ou se tornam espaços de desmedida e desequilíbrio, ou se tornam microcosmos, assim como os estranhos “pequenos mundos” de Beckett. Morris se refere a ele como “o primeiro artista que criou o espaço *em si* como uma extensão do ‘eu’”, ressaltando, ao mesmo tempo, que “os espaços do e para o ‘eu’ construídos agora nas artes plásticas têm pouco a ver com os [espaços] poeirentos e sombrios ou mesmo com o humor de Beckett.” (Grifo do autor)²⁴

O filme *Finch College Project* foi descrito no catálogo de sua reapresentação na mostra *Into the light*, no Whitney Museum of American Art, em 2001, do seguinte modo:

O *filmmaker* Robert Fiore foi o câmera do projeto, que filmou uma equipe montando e desmontando uma grade de quadrados espelhados e uma fotografia em preto e branco gradeada de uma audiência de cinema localizadas em paredes opostas de uma galeria. Fiore fez o filme devagar, girando a câmera, fixada numa plataforma giratória, com a velocidade de 1 rpm. O filme resultante foi, então, projetado no mesmo espaço, percorrendo as paredes agora vazias, nas quais as marcas deixadas pelos espelhos e pela fotografia eram visíveis, e a projeção girava na mesma velocidade da filmagem.²⁵

Uma vez dentro da sala, o espectador se encontra cercado por imagens que equivalem a lembranças, reminiscências do local. Enquanto os espelhos filmados, ao refletirem a parede oposta, mostram a platéia de cinema situada no outro lado da sala, permitindo, assim, uma visão total do espaço, as marcas deixadas funcionam como metonímia de uma ausência, prova concreta de que aquele espaço projetado visível não existia mais e de que a projeção dele tinha sido, literalmente, uma projeção. Morris comenta por ocasião de sua reapresentação:

Foi um trabalho construído em torno do processo de instalar e, em seguida, de arrancar as imagens da parede. *FCP* degradava a imagem ao duplicá-la com espelhos e então projetava a memória filmada disso de volta no espaço, rebaixando

²⁴ “Beckett must surely be seen as the first instance of the artist fashioning out space *itself* as an extension of the self. But the spaces of and for the self now being built in the plastic arts have little to do with the dust, the grimness, or even the humor of Beckett.” MORRIS, R., *Aligned with Nazca*, p. 289.

²⁵ “The filmmaker Robert Fiore was cameraman for the project, filming a crew installing and de-installing a grid of mirrored squares and a gridded black-and-white photograph of a movie audience on opposite walls of the gallery. Fiore made the film slowly, rotating the camera around the space on a turntable revolving at 1 rpm. The resulting film was then projected into the same space, rotated around the now blank walls, on which the marks made by the attachment of the mirrors and the photographic grid were visible, the turntable revolving at the same rate as Fiore’s camera”. Id., *Solicisms of sight: specular speculations*, p. 31.

o *status* da imagem ao de uma ilusão que perde foco e densidade enquanto roda no espaço (...)"²⁶

Mirror Film gira em torno dessa mesma poética.

Filmado também de maneira circular, a câmera segue Morris, que rodopia em meio a uma paisagem invernal enquanto segura, paralelo ao corpo, um grande espelho retangular voltado para a câmera, embora se tenha a impressão de que este está voltado para nós, espectadores, uma vez que a câmera só é captada pela superfície espelhada no instante final do filme. Só então percebemos que o que vemos não é mediado apenas pelo espelho, imagem refletida, mas também pela câmera, imagem refletida filmada. O resultado visual parece uma demonstração prática da República de Platão, quando o filósofo mostra todo o seu desprezo pelas artes visuais privadas de “existência real”: “se quiseres pegar um espelho e apresentá-lo de todos os lados; farás imediatamente o sol e os astros do céu, a terra, tu mesmo e os outros seres vivos, e os móveis e as plantas e tudo aquilo que falávamos há instantes.”²⁷ Se nos guiarmos por Platão, o que seria duas vezes afastado da essência (imagem do mundo sublunar), é transformado, pela intervenção da câmera, em triplamente falso.

Mesmo saindo da dualidade platônica de essência e aparência, a imagem mediada do espelho, obviamente, não pode ser caracterizada como experiência imediata, sendo possível compará-la a um espaço mental. Explica Morris: “A experiência do espaço mental figura na memória, *reflexão*, imaginação, fantasia – em qualquer estado de consciência diverso da experiência imediata.”²⁸ (Grifo meu) A própria imagem do espelho pode ser entendida como uma criação, semelhante à memória; desse ângulo, o espelho dá margem a uma série de especulações sobre a matéria que reflete a idéia, o sensível e o inteligível. Embora essas questões de memória, de resquício e do tempo que passa²⁹ surjam quando se observam essas obras, a sensação de melancolia é superada por um turbamento espacial.

²⁶ “It was a work built around a process of installing and then stripping images from the wall. *FCP* degraded the image by doubling it with mirrors, and then projected the filmed memory of this back into the space, demoting the status of the image to that of an illusion that loses focus and density as it rotates in the space (...)” Ibid.

²⁷ PLATÃO. *A República*. Livro X, p. 326.

²⁸ MORRIS, R., *The present tense of space*.

²⁹ Na instalação de *Mirror Film* que tive oportunidade de ver (Prato, Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, 27 fev./29 maio 2005) a sensação de melancolia era reforçada por uma trilha sonora clássica.

O espectador, invariavelmente, fixa-se na imagem refletida no espelho, pois a paisagem por onde Morris caminha não tem nenhum interesse visual, uma vez que não apresenta nenhuma variação; apenas é vista a neve branca até o horizonte. Na imagem especular filmada, vemos passar árvores, galhos caídos, pedras... Depois de alguns minutos imersos nessas superfícies em constante mutação, compreendemos que aqueles objetos refletidos deveriam, originalmente, se localizar em um espaço situado à mesma distância que estamos ocupando agora ou na parede oposta, por onde a imagem projetada acabou de passar. Aqui, do mesmo modo que Richard Serra descobriu ao investigar o local da obra *Shift* [alteração] (1973), esse mover se relaciona “a um horizonte em contínuo deslocamento, e como medições eles [os passos do espectador, no caso de Serra, o movimentar da câmera, no de Morris] são totalmente transitivos: elevando, baixando, estendendo, encolhendo, contraindo, comprimindo e virando. Com os passos [com a câmera], a linha como elemento visual torna-se um verbo transitivo”³⁰.

Quando vemos as imagens refletidas, desejamos dar uma “definição topológica do espaço”, como Serra fez com o sítio de *Shift*, localizar as imagens e, conseqüentemente, nos localizar espacialmente, tarefa impossível mesmo no caso de *Finch College Project*, em que o espaço físico da filmagem e da projeção é o mesmo, pois nos encontramos em tempos diferentes. A sensação de desorientação decorrente do falimento em situar espacialmente as imagens especulares é aumentada pelo fato de termos que nos mover em círculos para acompanhar a projeção. Revolvendo em torno de nós mesmos, sem entender o que vemos ou onde estamos, a sensação ao assistirmos aos filmes *Finch College Project* e *Mirror Film* é estarmos perdidos em um espaço onde não sabemos o que é real, o que é projeção; o que é presente (experiência espacial imediata / vivência na sala onde é projetado o filme), o que é passado (experiência espacial mediada / imagens filmadas).

Essas obras, ao problematizarem a recepção, evidenciam a questão temporal, pois, ao apresentarem dois espaços/tempos paralelos, suscitam a necessidade da vivência presente para a compreensão da obra. Porque não podemos ver a obra como objeto puro, isolada do tempo e indiferente ao espaço

³⁰ SERRA, R., *Shift*.

que habita, mas a percebemos em seu entrelaçamento espaço-temporal. Isso porque, “sendo a visão palpação pelo olhar, é preciso que também ela se inscreva na ordem do ser que nos desvela, é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha”³¹: esse olhar imbricado com o mundo é fruto de um corpo não estranho ao espaço que o cerca e inserido no tempo da experiência: um *tempo presente*.

Finch College Project e *Mirror Film* explicitam o conceito de *presentness* desenvolvido no texto *The Present Tense of Space* [o tempo presente do espaço] (1978), um tipo de experiência espacial em constante mudança, que se estende no tempo, não podendo, portanto, ser “convertida na esquematização da memória”:

Se o espaço mental é a metáfora-análoga consciente do mundo, do ponto de vista do “mim” reconstitutivo, então a experiência da obra que está sendo examinada se encontra fora desse espaço, antecedendo as imagens fixas da memória. O foco tem que se deslocar do objeto para o espaço, a fim de confrontar o tipo de ser que é consciente, mas antecede a consciência reconstitutiva do espaço mental.³²

Portanto, o conceito de *presentness* é experimentado de modo direto, sem a interferência de imagens preestabelecidas mentalmente, de forma análoga à nova arte descrita no texto *The Art of Existence. Three extra-visual artists: works in process* (1971), em que Morris prega a presentificação da experiência dada pelo que ele designa “arte da localização”, uma arte não pautada em aspectos visuais mas na experiência direta do observador. Dessa forma, *presentness* é

a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo.³³

Segundo o artista, o lado subjetivo da percepção espacial é o único admissível, uma vez que, para o *presentness*, “os trabalhos se localizam dentro de um tipo ‘eu’ de percepção que é o único acesso direto e imediato disponível para a experiência espacial”³⁴. Logo, o espaço idealizado, imaginado como uma grade formada por coordenadas axiomáticas, existe apenas em um plano especulativo e não no mundo onde se situa o sujeito possuidor de um corpo presente, pois, nesse,

³¹ MERLEAU-PONTY, M., *O Visível e o Invisível*, p. 131.

³² MORRIS, R., *The present tense of space*.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

temos que levar em conta nossa posição particular e/ou a do objeto, porquanto a percepção é ver *desta posição e desta perspectiva*, e não antever idealmente o objeto, sobrevoando-o com o olho do espírito.

Essa espiritualização cartesiana, essa *identidade* do espaço e do espírito, que acreditamos provar dizendo que, com toda a evidência, o objeto “longínquo” só o é em virtude de sua relação com outros objetos mais “longínquos” ou “menos afastados” (...) sua aparente evidência decorre de um postulado muito ingênuo (...) segundo o qual é sempre a *mesma* coisa que eu penso (...). (Grifos do autor)³⁵

As obras que englobam o espaço exigem a experiência sensível, exigem o posicionamento corporal *presente*, transformando o espectador de Morris em um visitante/participante, na medida em que a situação exploratória dessas obras determina uma participação ativa. Mais do que uma preocupação com o espaço ou com a obra em si, o modelo de *presentness* se pauta em um modo de comportar-se:

Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de *presentness* começa a ser preenchido. Ele tem a sua localização no comportamento facilitada por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens.³⁶

Em *Sem título (Portland Mirrors)* [espelhos de Portland] [Anexo, Figura 21], de 1977, quatro espelhos, medindo cada um 1,83 m x 2,44 m, são colocados nos quatro vértices de um quadrilátero formado por traves de madeira dispostas no chão, de modo a se refletirem mutuamente. Quando o visitante segue o percurso indicado pelas traves, ele se depara não com o seu próprio corpo duplicado nos espelhos, mas com os corpos de outros visitantes. Narcisos frustrados, incapazes de vermos nossa própria imagem, ficamos perdidos num espaço onde as regras de reflexão não são mais válidas.

“Para mim o espelho é um ponto de partida, na medida em que para prosseguirmos o nosso caminho dentro dele devemos dar meia-volta e nos distanciarmos; assim, nos veremos entrando no espelho e prosseguindo nele.”³⁷ O espelho, nesse percurso labiríntico, longe de ser um ponto de partida ou de

³⁵ MERLEAU-PONTY, M., *O Visível e o Invisível*, p. 45.

³⁶ MORRIS, R., *The present tense of space*.

³⁷ “Per me lo specchio è un punto di partenza, in quanto se vogliamo proseguire il nostro cammino dentro allo specchio dobbiamo fare dietrofront e allontanarci da esso, così facendo ci vedremo entrare nello specchio e procedere in esso.” PISTOLETTO, M., *Il testacoda: la coda dell’arte povera*, p. 312.

chegada, torna-se um ponto inalcançável que não pode servir de referência. A distância se torna dúbia; quem vemos (refletido) caminhando em nossa direção está, materialmente, atrás de nós – nunca esbarramos em quem vem ao nosso encontro, nunca sabemos onde estamos ou onde estão os outros. Nossa certeza espacial se perde, ao mesmo tempo que encontramos e perdemos outros corpos em um espaço impalpável. Essa sensação de insegurança espacial é reforçada pela altura das traves de madeira, que, com uma seção de 30,5 cm², ajudam o desequilíbrio.

Um deslocamento entre o vidente e o visível também é sugerido na vídeo-instalação *Live-Taped Video Corridor* [corredor vídeo gravado ao vivo] (1970), do artista Bruce Nauman. A instalação consiste em um corredor longo e estreito: no início do caminho há uma câmera (posicionada no alto), e no final, dois monitores (posicionados rente ao chão) que transmitem a imagem captada pela câmera sincronicamente e a imagem gravada do corredor vazio. O espectador, ao percorrer a obra, vai em direção ao monitor que exibe sua imagem, mas essa, capturada pela filmadora à entrada do corredor, é a sua imagem andando de costas. Desse modo, à medida que o visitante se aproxima do monitor, distancia-se cada vez mais de sua própria imagem. A capacidade de *feedback* instantânea do vídeo, que é capaz de simultaneamente registrar e exibir a imagem em um monitor, faz que esse funcione com o imediatismo de um espelho. Aqui, também, sujeito e objeto, proximidade e distância são postos em suspensão, porque essas obras rompem com a crença de que o espaço, assim como nós mesmos, é constante. Escreve Morris:

Nos trabalhos orientados para o espaço, a noção de proximidade/distância é redefinida. Elas não são experimentadas, a não ser pelo observador que se localiza dentro delas. A proximidade se transforma em entrada física. A distância, um parâmetro de espaço, tem uma função em constante mutação dentro dessas obras.³⁸

Às vezes essa redefinição é difícil de ser percebida até por quem está imerso nesse espaço. O crítico de arte Hal Foster, na introdução de seu livro *The Return of the Real* [o retorno do real] (1996), conta sua experiência com *Sem título* (*Portland Mirrors*):

³⁸ MORRIS, R., *The present tense of space*.

Meu amigo, um artista conceitual, e eu conversávamos sobre as bases minimalistas desse tipo de trabalho: sua aceitação pelos artistas na época, sua elaboração por artistas depois, sua significação para os profissionais hoje (...) Entretidos em nossa conversa, mal reparamos na filha dele que brincava nas tábuas. Mas, a um sinal de sua mãe, a vimos passar pelo espelho reflexivo. No hall de espelhos, num *mise-en-abîme* de tábuas, ela se afastava cada vez mais de nós e, ao mesmo tempo que se distanciava, também entrava no passado. Mas, de repente, lá estava ela, logo atrás de nós: tudo o que fizera tinha sido saltar nas tábuas pela sala. E lá estávamos nós, um crítico e um artista bem-informados em arte contemporânea, aprendendo com uma garotinha de seis anos: nossa teoria não podia ser equiparada à sua experiência. Pois, na sua brincadeira, ela não só demonstrou interesses específicos do trabalho minimalista – as tensões entre os espaços que sentimos, as imagens que vemos e as formas que conhecemos –, mas também mudanças mais gerais da arte nas últimas três décadas – novas intervenções no espaço, novas construções do olhar e definições ampliadas da arte.³⁹

Na experiência de Foster, exemplifica-se a importância do sensível na obra de Morris. Trata-se de uma obra que solicita participação, uma obra que mesmo ao utilizar estratégias ópticas, reflexivas, não transporta o espectador para um espaço mental, mas, desestabilizando pressupostos teóricos, o situa corporeamente no mundo. Além disso, Foster resume perfeitamente o caráter desses trabalhos de Morris: se, por um lado, suas obras não abandonam as principais preocupações expressas nos *Notes on Sculpture*, por outro, englobam noções ampliadas de tempo e espaço, que vão além das que enfureceram o crítico Michael Fried. Esse “campo ampliado” também se apresenta em espaços onde o espectador pode penetrar fisicamente, como veremos em seguida.

A noção de memória em Morris também se relaciona com o vestígio do corpo que caminha. “A memória fala do corpo que se moveu.”⁴⁰ Frase que é exemplificada concretamente nas séries de desenhos *Blind Time Drawings* [desenhos de tempo cego] (1973-2000). A primeira parte da série, *Blind Time I*, que data de 1973, foi exposta, não por acaso, junto aos primeiros desenhos de

³⁹ “My friend, a conceptual artist, and I talked about the minimalist basis of such work: its reception by artists then, its elaboration by artists later, its significance for practitioners today (...) Taken by our talk, we hardly noticed his little girl as she played on the beams. But then, signaled by her mother, we looked up to see her pass through the looking glass. Into the hall of mirrors, the *mise-en-abîme* of beams, she moved farther and farther from us, and as she passed into the distance, she passed into the past as well. Yet suddenly there she was right behind us: all she had done was skip along the beams around the room. And there we were, a critic and an artist informed by contemporary art, taken to school by a six-year-old, our theory no match for her practice. For her playing of the piece conveyed not only specific concerns of minimalist work – the tensions among the spaces we feel, the image we see, and the forms we know – but also general shifts in art over the last three decades – new interventions into space, different constructions of viewing, and expanded definitions of art.” FOSTER, H., *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, p. ix-x.

⁴⁰ “La mémoire parle du corps qui a bougé.” Entrevista com Robert Morris feita em 1994. MITCHELL, W. J. T., *Souvenirs en or*, p. 159.

labirintos⁴¹, alguns dos quais viraram instalações. Nessa série, Morris, com os olhos vendados, executa tarefas predeterminadas em um tempo estipulado – como preencher dois quadrados com cores diferentes em um tempo distinto –, e o que resta no papel são as marcas das mãos do artista tateando-o. Essas marcas, resultado de um (des)equilíbrio delicado entre o mundo interno do sujeito (as intenções preestabelecidas no espaço mental, aquele pertencente ao domínio da ordem e da lógica) e o mundo externo (resultado concreto no papel, espaço real), criam um conflito entre mundo mental e mundo físico, como deixa claro o texto à margem de cada desenho. Escrevendo o que seria a tarefa e o tempo estipulados e, depois, uma vez o desenho pronto, descrevendo o verdadeiro resultado e o tempo real, torna-se claro que intenção e ação não coincidem. O sujeito é descentrado nesse andar às cegas, um andar próximo àquele a que se propõe a obra *Passageway* [passagem] (1961), que é composta de um corredor em curva, em que, à medida que o espectador caminha na passagem, ela se estreita, até atingir um ponto a partir do qual não é mais possível penetrar fisicamente, exceto com o olhar. Esse caminhar às escuras, esse prosseguir às cegas está presente nos labirintos de Morris.

4.2. “Recintos fechados para o self”

Se o espelho é um espaço em que não se entra materialmente, o labirinto é o espaço onde o corpo pode mas não deveria entrar. As preocupações do escultor com o corpo e a forma passageira não se restringem aos trabalhos com feltros e espelhos, a atração do artista por labirintos é uma outra externalização dessa idéia de passagem. Construindo percursos fechados que chegam a 12 m x 12 m de área, como na obra *Sem título (Gori labyrinth)* [labirinto Gori], de 1982, Morris concretiza a transformação da escultura num veículo temporal e material: “Estou interessado em espaços em que se pode entrar, que se podem atravessar, espaços

⁴¹ Exposição *Labyrinths – Voice – Blind Time* (Ileana Sonnabend Gallery, Nova York, 6-27 abr. 1974).

reais, não um espaço para se vivenciar à distância, mas um tipo de espaço que o corpo pode ocupar e se deslocar.”⁴²

Se aqui, analogamente aos outros trabalhos, a experiência sensível do espaço e o tempo pautado pelo percurso do espectador mais uma vez são explorados, no labirinto, o espectador é literalmente englobado pela obra. Não podendo mais circundar a obra, mas sendo circundado por ela, o espectador deve passar a *habitá-la*: entrar no trabalho equivale a fazer parte do todo. O observador, ao ser incorporado na obra, destrói o espaço vazio entre eles, transformando-o em experiência cinética. Esse entrelaçamento “quiasmático” da obra com o espectador e do espectador com a obra o transforma: ele deixa de ser passivo para tornar-se participante, deixa de olhar para *experimentar*. Dentro dela, ele não consegue ter uma visão total da forma, não consegue aquela imediatidade da *gestalt* que Morris citava em seus textos da década de 1960. O conceito de labirinto, de objeto inextricável, mostra a impossibilidade dessa tarefa. Partindo da definição de tamanho e de escala de Robert Smithson – “O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma fissura em um muro, se olhada em termos de escala e não de tamanho, poderia ser chamada de Grand Canyon”⁴³ –, percebemos que o tamanho do labirinto de Morris deixa de ser o descrito nos *Notes on Sculpture*, que não era nem pequeno – para evitar uma intimidade entre a obra e o espectador – nem monumental – para manter a escala humana. A escala humana parece ter sido descartada: formado por corredores tão estreitos que dificultam o percurso, o labirinto torna-se claustrofóbico. O observador, caminhando dentro dele, é que se torna uma forma autônoma, apreensível com o olhar – nesse trabalho, a forma passageira torna-se o próprio espectador. Sobre a experiência com *Philadelphia Labyrinth* [labirinto Filadélfia] (1974), escreve Max Kozloff:

Mais austero e intimidante do que nunca, ela parece um reservatório de gás um pouco misterioso que teria sido colocado num museu. Nós temos que entrar de lado no corredor reto, mais estreito que um corpo humano, que corta em dois o labirinto. A aproximadamente dois metros à nossa frente, a parede esquerda é fechada por sua curvatura num movimento convexo para a direita, até que a perdemos de vista.

⁴² “I am concerned with spaces that one enters, passes through, literal spaces, not just live in the distance, but a kind of space the body can occupy and move through.” Robert Morris apud TIBERGHEN, G., *Land Art*, p. 98.

⁴³ “Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon.” SMITHSON, R., *The Spiral Jetty*, p. 216.

Assim é a primeira aproximação do labirinto. Ficamos sonhando com todas as palavras que contêm “m”: medo [desconfiança], minimalismo, minotauro, ameaça.⁴⁴

Um minotauro ou qualquer outro temor⁴⁵ pode ser representado por um centro. Nele, o iniciado está só com sua realidade interior, encontra-se consigo mesmo. Como já citado, freqüentemente nas representações iconográficas do labirinto, coloca-se em seu centro um espelho, instrumento de meditação, limiar do imaginário e do simbólico. Metáfora óptica da reflexão e do duplo, da coincidência do “eu” com o “outro”, o espelho reflete o homem revelando-lhe o monstro que estava procurando. O homem que sai do labirinto não pode ser o mesmo, não retorna ao ponto por onde entrou.

Penetrar em um labirinto pode ser um rito de passagem⁴⁶, como mostra o mito de Teseu⁴⁷. Pois o labirinto pode ser visto como materialização do processo de iniciação, o fim de um *status* e o início de uma nova existência: morte e ressurreição. O seu simbolismo constitui o modelo de qualquer existência a qual, atravessando uma série de provas, avança na direção do próprio centro, na direção de si mesma. A idéia da exploração do labirinto pode ser vista como arquétipo da procura, de cujo resultado se desconhece o desenho final, procura que se constrói passo a passo, com base numa experiência física e não num desenho preconcebido.

A forma labiríntica, com seus muitos meandros, dá subsídios para a interpretação da saída do labirinto como símbolo do nascimento: retorno ao útero,

⁴⁴ “Plus austère et intimidante que jamais, elle ressemble à un réservoir à gaz un peu mystérieux qui aurait été planté dans un musée. On doit s’introduire de biais dans le couloir droit, moins large qu’un être humain, qui coupe en deux le labyrinthe. À environ deux mètres devant vous, la paroi gauche est entraînée par son incurvation dans un mouvement convexe vers la droite, jusqu’à ce qu’on la perde de vue. Voilà à quoi ressemble la première manoeuvre d’approche du labyrinthe. On se prend à songer à des mots qui commencent par un ‘m’: méfiance, minimal, menaçant, Minotaure.” CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris*: catálogo, p. 262 (*Reviews: Robert Morris, Institute of Contemporary Art, Philadelphia*, crítica de M. Kozloff).

⁴⁵ Morris construiu seu primeiro labirinto clássico como meio de lidar com sua grave claustrofobia. Cf. BERGER, M., *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, p. 150.

⁴⁶ Ritos de passagem são os mecanismos cerimoniais que guiam, controlam e regulamentam todas as mudanças individuais e sociais no interior da complexa estrutura de uma cultura. O termo foi cunhado por Arnold van Gennep em seu livro *Os Ritos de Passagem*.

⁴⁷ Mito grego que narra como Teseu, herdeiro não legítimo de Egeu, mata o minotauro e se torna rei. Como tributo a Creta, a cada nove anos, sete meninas e sete meninos deveriam ser enviados ao labirinto de Cnossos para servir de alimento ao monstro cretense, metade homem, metade touro. Teseu parte com eles e, com a ajuda de Ariadne, que lhe dá um fio para orientar-se no labirinto, derrota o minotauro, retorna à Grécia e funda a cidade de Atenas. Assim, o mito pode ser interpretado como a iniciação da puberdade (os 14 jovens que, antes exilados e ameaçados por um monstro comedor de gente, retornam a Atenas como cidadãos, ou seja, membros reconhecidos da comunidade) e como transformação de Teseu (mediante a coragem e a prudência – fio de Ariadne), que passa de herdeiro não reconhecido a rei e fundador de uma cidade. Assim, a Grécia Clássica (Atenas) nasce libertando-se de seu passado arcaico (Creta), simbolizado pelo monstro minotauro.

nova expulsão natal por meio de circunvoluções e através de uma saída estreita. Não por acaso foram associadas ao labirinto as vísceras; Sigmund Freud cita o mito do labirinto ao vincular as vísceras à idéia do nascimento⁴⁸. Essa simbologia de morte espiritual e renascimento também será utilizada pela Igreja Católica⁴⁹, que se apropria tanto da forma do labirinto quanto do mito grego. Esse percurso para o centro do labirinto, que para a doutrina cristã simula a perdição do homem no pecado, também pode ser visto como o percurso para o mundo subterrâneo, em que o retorno à Mãe Terra está relacionado à esperança de um renascer. Pode-se ligar o labirinto à caverna, que era simultaneamente lugar de iniciação e lugar onde se sepultavam os mortos. Ir em direção ao interior, para dentro de um labirinto ou de uma caverna, pode, então, ser visto como uma morte simbólica, um retorno místico às vísceras da terra⁵⁰.

Morte e ressurreição também são simbolizadas no labirinto pelo movimento pendular, pelo constante direcionamento do ocidente para o oriente. Essa simbologia relaciona-se com a trajetória solar e vê no movimento anti-horário a polaridade negativa do tempo, uma vez que este simbolizaria o pôr do sol, a direção da morte. Conseqüentemente, o movimento horário seria a polaridade positiva do tempo, simbolizando a vida. Esse simbolismo está presente no trabalho de Robert Smithson, *Spiral Jetty* [quebra-mar em espiral] (1970) [Anexo, Figura 22], obra paradigmática da *Land Art*. Localizada em Utah, a obra é uma grande espiral de terra que avança por 45 metros em um lago salgado apelidado de “mar morto americano”. *Spiral Jetty* relaciona-se com uma lenda local que atribui a salinidade do lago ao seu acesso ao mar, por meio de um canal subterrâneo que

⁴⁸ Freud reconhece “na lenda do labirinto (...) a representação de um nascimento anal: os corredores circunflexos são os intestinos, o fio de Ariadne o cordão umbilical”. Assim, no estado infantil das reflexões sobre sexo, o nascimento – na ignorância dos processos reais – é comparado à evacuação. Cf. KERN, H., *Labirinti: forme e interpretazioni, 5000 anni di presenza di un archetipo*. Manuale e filo conduttore, p. 24.

⁴⁹ O labirinto será utilizado na Igreja ora como representação figural do batismo (morte do pecador e nascimento de um novo homem), ora como a representação figural do mundo do pecado. O mito de Teseu é recuperado e modificado: no centro do labirinto, em vez do minotauro, é representado satã; a saída do labirinto significa, portanto, a salvação espiritual. O homem guiado por Deus, que substitui o fio de Ariadne, escapa do pecado. O labirinto se torna via de penitência, logo, caminho para purificação da alma cristã. Por isso, não são contraditórias as duas imagens católicas do labirinto, uma vez que essas duas interpretações se entrecruzam e se confundem por possuírem o mesmo conteúdo moral-doutrinário, ou seja, a idéia da redenção. Também para a Igreja Católica, o labirinto é um rito de passagem.

⁵⁰ Sobre a caverna transformada ritualmente em um labirinto e a equiparação deste com o corpo da Mãe Terra, cf. ELIADE, M., *L'Épreuve du Labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*.

cria perigosos redemoinhos na água⁵¹. A polaridade negativa do tempo, paralela à força de destruição dos redemoinhos legendários, é representada pela direção anti-horária da espiral. Smithson, ao visitar pela primeira vez o local, percebeu o aspecto circular da paisagem:

Ao contemplar o local, ele reverberava para o horizonte sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse tremer. Um terremoto adormecido propagava-se numa agitada quietude, numa sensação espiralada imóvel. O local era uma rotatória que se fechava numa imensa circularidade. Desse espaço giratório nasceu a possibilidade de *Spiral Jetty*. Nenhuma idéia, conceito, sistema, estrutura ou abstração podia sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica. Minha dialética *Site e Nonsite* rodopiou em um estado indeterminado, em que sólido e líquido se perdiam um no outro. Era como se a terra firme oscilasse com ondas e pulsões, e o lago permanecesse petrificado. A margem do lago tornou-se o limite do sol, uma curva em ebulição, uma explosão alçando-se numa proeminência de fogo. Matéria desmoronando no lago refletida sob a forma de uma espiral. Não fazia sentido indagar-se sobre classificações e categorias, não existia nenhuma.⁵²

Pelo texto de Smithson percebe-se não só como ele mistura a lenda à própria paisagem, mas como o turbamento do artista é semelhante a uma experiência centrífuga (anti-horária) que, dispersando mar, terra e céu, desestabiliza paisagem e visitante. Gary Shapiro percebe esse aspecto do trabalho em sua análise da filmagem da construção de *Spiral Jetty*: “Quando [Smithson] é mostrado correndo em sentido anti-horário para o centro da espiral, podemos imaginar que ele está preso em um labirinto.” Shapiro conclui que “a perda do centro induz à vertigem, como a vertigem temporal conseqüente da proliferação de múltiplas temporalidades e do desaparecimento da narrativa esperada.”⁵³ Como *Spiral Jetty*, os labirintos de Morris não são trabalhos autocentrados, mas elos numa corrente

⁵¹ Ver KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 336-337.

⁵² “As I looked the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of *Spiral Jetty*. No ideas, no concepts, no systems, no structures, no abstractions could hold themselves together in the actuality of that evidence. My dialectics of site and nonsite whirled into an indeterminate state, where solid and liquid lost themselves in each other. It was as if the mainland oscillated with waves and pulsations, and the lake remained rock still. The shore of the lake became the edge of the sun, a boiling curve, an explosion rising into a fiery prominence. Matter collapsing into the lake mirrored in the shape of a spiral. No sense wondering about classifications and categories, there were none.” SMITHSON, R., *The Spiral Jetty*, p. 215.

⁵³ “When [Smithson] is shown running counterclockwise to the center of the spiral, we can imagine that he is trapped in the maze or labyrinth.” “The loss of the center induces vertigo, like the historical vertigo consequent upon the proliferation of multiples temporalities and the disappearance of the expected narrative.” Gary Shapiro apud BAIGELL, M., *Artist and Identity in the Twentieth-century America*, p. 162.

de significados que se somam e se referem a si mesmos e a outros, numa cadeia labiríntica.

Podem-se ver as obras de *site-specific* como parte de uma vasta prática de preocupações espaciais, começada pela geração expressionista abstrata e aprofundada pela geração minimalista nos anos 1960, como já salientado no segundo capítulo e como exemplifica a passagem de *Notes on Sculpture, Part 2* (1966):

Os espaços arquiteturalmente desenhados para as esculturas não são uma resposta satisfatória, assim como não o é a instalação das obras no exterior de formas arquitetônicas cúbicas. Idealmente, é um espaço desprovido de arquitetura como pano de fundo e como referência, que forneceria os termos diferentes com os quais trabalhar.⁵⁴

Nesse processo de busca por novos horizontes, estão envolvidos não só a desmaterialização física do objeto de arte, crítica máxima ao objeto autônomo modernista – o objeto auto-referente, *homeless* como o chamam Morris e Krauss⁵⁵ –, mas a constituição do objeto como exterioridade, sua abertura no mundo. Um mundo que passa a ser compreendido sem idealismos, como na fenomenologia de Merleau-Ponty:

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.⁵⁶

Morris construiu um labirinto como instalação permanente. Com o *Sem título (Gori labyrinth)* (1982) [Anexo, Figuras 23, 25 e 26], encomendado para fazer parte da coleção do italiano Giuliano Gori, o artista fecha seu ciclo de labirintos penetráveis⁵⁷. Situado em uma pequena clareira em declive, ao primeiro olhar a obra parece um quadrilátero que evidencia o jogo entre as faixas de

⁵⁴ “Architecturally designed sculpture courts are not the answer, nor is the placement of work outside cubic architectural forms. Ideally, it is a space without architecture as background and reference, which would give different terms to work with.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 16.

⁵⁵ Nos textos *Aligned with Nazca* e *A escultura no campo ampliado*, de 1975 e 1979 respectivamente.

⁵⁶ MERLEAU-PONTY, M., *O Visível e o Invisível*, p. 6.

⁵⁷ Informação obtida em conversa com Miranda MacPhail, produtora e pesquisadora de Giuliano Gori. Por isso, por compreender a obra como o fechamento de um ciclo da década de 1970, minha decisão de incluir uma obra de 1982. Compreensão reforçada pelo fato de o labirinto Gori ser baseado em um desenho de 1973-1974.

mármore verdes e brancas, referências naturais à arquitetura da Toscana, região onde se localiza a *Fattoria di Celle*, residência de Gori. Através de uma abertura de 80 cm, penetra-se em um corredor composto de muros paralelos de dois metros de altura; as linhas verdes e brancas, que antes eram nítidas, agora são deformadas pela perspectiva causando mal-estar, aumentado pela inclinação do piso. O visitante deve continuar o percurso pelo caminho inclinado, que ora sobe ora desce. A sensação geral é de turbamento. Depois de 60 metros em movimento pendular, chega-se a um beco sem saída muito pequeno que não se destina a descanso ou a orientação. O visitante, para prosseguir, é obrigado a voltar, sem conseguir entender o percurso que *refez*. No exterior, circulando a obra, encontra-se uma plataforma alçada, semi-escondida entre as árvores. Do alto, vêem-se a planta do labirinto, um triângulo equilátero, e o caminho percorrido.

O labirinto Gori foi construído a partir de um dos desenhos de labirinto de Morris feitos entre 1973 e 1974 [Anexo, Figura 24], sendo que recebe um revestimento marmóreo bicolor, idêntico ao dos batistérios de Florença e Pistóia. Porém, mais do que por uma concepção cromática e material, o labirinto Gori é vinculado a seu sítio pela idéia de permanência. No depoimento *Il nodo perlato: una decade toscana* [o nó perolado: uma década toscana] (1993), Morris conta como foi levado à *Fattoria* de Gori pela crítica americana Barbara Rose, que o instigava a fazer uma obra que perdurasse. Como escreve o artista, a crítica sabia “do pó, dos nós e dos nomes”⁵⁸, alusão, respectivamente, à conservação (grandes obras de arte que perduram), à tradição (um legado que inclui os desenhos intrincados de Leonardo da Vinci associados ao labirinto) e à história da arte (nomes dos mestres italianos). Referência à memória e à permanência, Morris reconhece a recorrência do pó na Itália: tanto daquele que se deposita sobre as obras do passado quanto daquele que não pode se depositar sobre os grandes gênios, apagando nomes como o de Donatello e o de Leonardo.

Vendo no pó um sinônimo do tempo que passa e da obra que se conserva, Morris decide criar um trabalho em que o pó possa se acumular, uma obra “feita para durar”⁵⁹. Assim, emparelham-se nesse trabalho diversos tempos simultâneos: o tempo passado – por meio do uso da tipologia cretense, referência a um passado mítico, antes da fundação de Atenas e do início da Grécia helênica –, o tempo

⁵⁸ MORRIS, R, *Il nodo perlato: una decade toscana*, p. 12.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

presente da experiência labiríntica – momento mesmo em que o espectador atravessa a obra – e um tempo sempre futuro – o incessante acúmulo de pó sobre os muros.

Nessa obra, como em *Philadelphia Labyrinth*, pode se experimentar com precisão a experiência de se atravessar um labirinto. O que Morris deseja é que a sensação de desorientação externa guie uma reflexão interna: o espectador é levado a *situar-se*.

Roda interminavelmente procurando um centro que continua a fugir. O prosseguir, com ou sem fio, é ameaçado por um colapso, um escorregar, um perder-se a cada volta. Cada passagem: uma estratégia, um cálculo, uma medida, um abandono, uma recuperação, uma reiniciação. Uma possível orientação rodopia sobre uma precessão elusiva. A vertigem ameaça. Que erro foi responsável pela fragmentação da ordem? Um nome, se é válido, é válido para um centro? Idéias duras como pedra acompanharam a entrada. Os sentimentos desenhados de verde e branco que aparecem do alto mostram uma saída? E saída de onde?⁶⁰

O espectador torna-se um não-iniciado, pois, a não ser que encontre a plataforma e veja o labirinto antes de penetrá-lo, não consegue entender os próprios passos⁶¹. A complexidade da movimentação exige um total domínio do corpo e da razão, pois o labirinto, com seus muitos meandros, causa a fadiga física, uma vez que a meta – centro – se encontra distante da entrada, e a fadiga psíquica, uma vez que nos conduz próximo ao centro apenas para dele nos afastar novamente. A experiência física do observador é imprescindível não só para conhecer o espaço, mas para concretizar a forma labirinto como metonímia da procura do “eu”, como indica Morris no texto *Aligned with Nazca* [alinhado com Nazca] (1975). Nessa busca, tempo e espaço físico são vivenciados em concomitância, exemplificada pelo centro do labirinto, o qual pode ser comparado a um instante de tempo, pois alcançado é imediatamente superado.

⁶⁰ “Giri senza fine cercando un centro che continua a sfuggire. L’inseguimento, con o senza filo, minaccia un collasso, un scivolamento, un perdersi ad ogni giro d’angolo. Ogni passaggio: una strategia, un calcolo, una misura, un abbandono, un recupero, una ri-iniziazione. Un possibile orientamento ruota sopra una precessione elusiva. La vertigine minaccia. Quale spreco ha partecipato alla fragmentazione dell’ordine? Un nome, se è valido, è valido per un centro? Idee dure come pietre hanno accompagnato la via d’entrata. I sentimenti disegnati di verde e bianco che appaiono dall’alto mostrano una via d’uscita? E un’uscita da dove?” Id., *Labirinto*, p. 240.

⁶¹ Ainda que se tenha o conhecimento prévio de que é um labirinto, como na minha experiência, esse conhecimento não é de grande ajuda. Como não estamos acostumados com o espaço pendular, não conseguimos nos localizar nem mentalmente, criando uma planta baixa mental, nem fisicamente, ao voltar pelo caminho já conhecido, incapazes de reconhecê-lo e de saber em que ponto do percurso estamos.

Philadelphia Labyrinth, embora com uma área menor (2,44 m de altura x 9 m de diâmetro), é ainda mais perturbador. Construído em compensado pintado com o cinza dos poliedros minimalistas, falta o interesse gerado pelas faixas verdes e brancas do labirinto italiano, que, se por um lado causam vertigem óptica, por outro, permitem alguma distração ao espectador. Além disso, o *Philadelphia Labyrinth* não dispõe de uma plataforma elevada externa, o espectador só pode entender a forma final, vista em planta baixa, quando se encontra no segundo andar do Instituto de Arte Contemporânea de Filadélfia, local onde a obra foi provisoriamente exposta no andar térreo. Assim, fica-se com a impressão de que esse desvelar do desenho deu-se ao acaso, sem a interferência do artista, o que frisa o escopo fenomenológico da obra, mas transmite uma sensação de desamparo ao espectador.

A semelhança entre a estrutura formal do labirinto e o complexo neolítico de *Stonehenge*, que, em função da sua orientação astronômica, foi interpretado como um calendário solar, não passou despercebida nem por artistas nem por críticos. Jean-Marc Poinot afirma que por duas gerações de artistas de *Land Art* “os dois modelos originais eram o labirinto e o observatório”⁶². Assim, a descida às profundezas da terra e da consciência, simbolizada pelo labirinto, encontraria seu oposto complementar na viagem celestial possibilitada pelos observatórios. Ainda segundo Poinot:

O conceito de labirinto engloba os valores simbólicos do acesso ao conhecimento e sua natureza irreversível, enquanto a noção mais simples de percursos lúdicos não comporta o mesmo significado. A associação do labirinto com o observatório, como um instrumento arquitetônico para organização do espaço circundante, opõe dois extremos de um mesmo espectro: de um lado, um instrumento que permite observação aos que já possuem o conhecimento; de outro, a representação simbólica das dificuldades para se obter esse conhecimento.⁶³

⁶² Jean-Marc Poinot apud TIBERGHIE, G., *Land Art*, p. 152. Podemos citar como exemplos de labirintos as obras *Maze* (1970), de Dennis Oppenheim, e *Connemara Sculpture* (1971), de Richard Long; e como exemplos de observatórios *Orbid of Polaris* (1977), de Charles Ross, e *Star Tunnels* (1973-76), de Nancy Holt.

⁶³ “La filiation avec le labyrinthe comprend toutes les valeurs symboliques de l'accès à la connaissance et de son caractère irréversible alors que la notion plus simple de parcours ludique n'est pas porteuse des mêmes significations. L'association du labyrinthe à l'observatoire comme dispositif architectural de repérage de l'espace environnant oppose deux extrémités d'une même chaîne: d'une part l'instrument qui permet l'observation à ceux qui possèdent déjà la connaissance, d'autre part la représentation symbolique des difficultés d'accès à cette connaissance.” Ibid., p. 161.

Morris constrói seu observatório, baseando-se em um esboço de 1965, numa planície perto de Santpoort-Velsen, Holanda, para a *Sonsbeek'71*, exposição internacional de escultura na cidade de Arnhem. Erguido em 1971, rapidamente se deteriora, sendo destruído pouco depois de instalado. Em 1977, porém, é reconstruído, tornando-se desde então permanente. Se a inspiração formal do trabalho remetia novamente a *Stonehenge*, as implicações históricas do observatório provinham da história geológica da Holanda e de Santpoort-Velsen, onde a maioria das terras estavam submersas por inundações temporárias. *Observatory*, construído com material do sítio, parecia emergir naturalmente do solo, unindo céu e terra e problematizando ainda mais a categoria “escultura”. Escreve Morris:

O *Observatory* difere de toda forma de arte contemporânea, tanto por sua visão social quanto por sua estrutura estética. Eu não disponho de uma expressão precisa para designar a obra: um “complexo para-arquitetural” seria a mais próxima, mas soa muito bizarra. É com certeza um *earthwork*. Os *earthworks* resultam de preocupações esculturais e, de certa maneira, gráficas, uma vez que são formas aplicadas, seja por adição, seja por subtração, a um sítio preexistente. A experiência do conjunto do meu trabalho é resultado, em grande parte, dos complexos arquiteturais neolíticos e orientais. Os círculos, os pátios, as vielas, as perspectivas, os diversos níveis etc., confirmam que a obra proporciona uma experiência física ao corpo humano em movimento. Essas preocupações a diferenciam de outras obras exteriores que existem como artificios monumentais, totalitários e estáticos. Mas o observatório não é mais arquitetura do que escultura: não é nem uma forma total que podemos captar num relance, nem um abrigo.⁶⁴

Os *earthworks* [trabalhos de terra], obras de *site-specific*, implicam uma visão de arte como processo/experiência: tanto pelo artista que deve “descobrir” o sítio, como Serra fez com *Shift*, quanto pelo visitante, que deve “caminhar” para que a obra aconteça. Esse entendimento da obra como experiência já está presente nas

⁶⁴ “L’observatoire diffère de toute forme d’art contemporain. Sa visée sociale et sa structure esthétique sont différentes de celles de l’art contemporain. Je ne dispose pas d’un terme particulier pour désigner l’œuvre: une sorte de “complexe para-architectural” s’en rapprocherait, mais cela sonne bizarrement. C’est à coup sûr un *Earthworks*. Les *Earthworks* résultent de préoccupations sculpturales et aussi, dans une certaine mesure, graphiques, puisque ce sont des formes appliquées, soit par addition, soit par soustraction, à un site existant. L’expérience de l’ensemble de mon travail est issue en grande partie aux complexes architecturaux néolithiques et orientaux. Les enceintes, les cours, les voies, les perspectives, les niveaux divers etc., affirment que l’œuvre procure une expérience physique au corps humain en mouvement. Ces préoccupations placent l’œuvre à part des grandes œuvres en extérieur qui existent en tant qu’artifices monumentaux, totalitaires et statiques. Mais cette œuvre n’est pas davantage architecture que sculpture: ce n’est ni une forme totale qu’on peut appréhender d’un coup d’œil, ni un abri.” Robert Morris apud TIBERGHEN, G., *Land Art*, p. 157.

anotações da década de 1950 do arquiteto e artista Tony Smith. Ele conta uma viagem noturna que fez na inacabada rodovia de New Jersey:

A viagem foi uma experiência reveladora. A estrada e grande parte da paisagem eram artificiais, e, no entanto, não poderiam ser chamadas de arte. Por outro lado, causaram-me um impacto que nenhum trabalho de arte jamais conseguira. A princípio eu não sabia o que era, mas o efeito foi liberar-me de muitas das visões que eu tinha sobre arte. Parecia que havia uma realidade ali que não possuía nenhuma expressão em arte. (...) A maioria das pinturas parece muito pictórica depois disso. Não há como você enquadrá-la, você só precisa experimentá-la.⁶⁵

Essa abertura da obra de arte, que provoca um “experimentar a obra no mundo”, remete, como já citado, à fenomenologia e à desintegração do objeto artístico. A própria terminologia *earthwork* já havia servido de título a uma exposição, em outubro de 1968, na galeria nova-iorquina Dwan, onde foram apresentadas obras de Robert Morris, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Walter de Maria e Robert Smithson. Este último começa seu artigo *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* [uma sedimentação da mente: projetos terra], escrito no mesmo ano da mostra, referindo-se a essa desintegração sofrida pelo trabalho artístico:

A superfície da terra e as invenções da mente têm uma maneira de desintegrar-se em discretas regiões da arte. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de algum modo trocam de lugar entre si – não podemos evitar pensamentos lamacentos quando se fala de *earth projects*, ou o que eu chamo de “geologia abstrata”.⁶⁶

O *Observatory* de Morris consiste em dois anéis concêntricos de terra com diâmetro total de 71 metros. O anel central, com diâmetro de 24 metros, é formado por terra amontoada num ângulo de 45° sobre uma paliçada de tábuas de pinho (na versão de 1977, a madeira é substituída por concreto). Esse círculo interno contém quatro interrupções: uma entrada de 1,90 m de largura situada a oeste e três fendas retangulares, menores, a leste, chamadas por Morris de “visores

⁶⁵ “The driving was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn’t be called a work of art. On the other hand, it did something to me that art had never done. At first, I didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art. (...) Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it.” WAGSTAFF JR., S., *Talking with Tony Smith*, p. 386.

⁶⁶ “The earth’s surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other – one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call ‘abstract geology’”. SMITHSON, R., *A sedimentation of the mind: earth projects*, p. 211.

astronômicos”. A entrada e o visor central formam um eixo oeste-leste, os outros dois visores se localizam, respectivamente, a 37° norte e 37° sul, tendo como referência o eixo central. Cada visor é dirigido a um ponto equinocial fundamental. Dois dos três pontos de referência equinociais são situados em dois pontos marcados do círculo exterior com 91,20 m de diâmetro. Essas duas marcações, chamadas por Morris de “visores do fosso”, são acentuadas por blocos de granito. O círculo exterior, cuja inclinação de terra faz um ângulo de 45°, como no círculo interior, tem a forma de um muro encavado num fosso, o qual é preenchido de água. O terceiro ponto de referência equinocial situa-se na extremidade de um longo caminho marcado entre duas placas de aço. Essas são inclinadas a um ângulo de 60° a leste, de tal maneira que os primeiros raios de sol no equinócio nascem entre as placas. A entrada ocorre por meio de uma abertura triangular ligada ao eixo oeste-leste, o maior ponto de referência do espaço físico. Mas, está claro que o tempo é que define a posição do observatório, porquanto suas entradas se voltam para o solstício de verão, o equinócio e o solstício de inverno:

Observatory é precisamente orientado como uma bússola, de tal modo que a entrada, ou a porta maior, se encontra a oeste, e as três fendas mais estreitas são exatamente direcionadas para o solstício de verão, o equinócio e o solstício de inverno. O espaço interior é completamente silencioso, e o espaço em geral, aí compreendidos o local e sua orientação, é calmo, equilibrado e meditativo. A obra é composta em grande parte de terra – seu suporte e sua substância –, além de aço, de pedra e de madeira. Sua escala é tal que ela inclui o sol e o movimento dos planetas.⁶⁷

Ainda que o corpo permaneça uma unidade de medida, como podem mostrar as fotos da obra supervisionadas por Morris, nas quais um homem vestido de negro é posicionado de maneira a servir de referencial para o observatório, este é um espaço orientado pelos diversos movimentos astrais. O visitante/participante se depara com vários espaços diferentes e é induzido a passar do exterior para o interior de um círculo o qual se torna o exterior de um outro círculo que, por sua

⁶⁷ “*Observatory* est précisément orienté selon une boussole, de telle sorte que l’entrée, ou le plus grand portail, se trouve à l’ouest, et les trois fendes plus étroites sont très exactement tournées vers le solstice d’été, l’équinoxe et le solstice d’hiver. L’espace intérieur est complètement silencieux et l’espace en général, y compris le site et son orientation, est calme, équilibré et méditatif. L’œuvre elle-même se compose en grande partie de terre – son support et sa substance – tout en comportant de l’acier, de la pierre et du bois, et son échelle est telle qu’elle inclut le soleil et le mouvement des planètes.” CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris: catálogo*, p. 255 (*Reports: Sonsbeek*, crítica de B. Kurtz).

vez, tem um novo círculo interior, numa vertigem parecida à dos jogos com espelho. Ao mesmo tempo ele deve experimentar o lugar, o que gera um outro tipo de compreensão espacial semelhante ao descrito por Serra em *Shift*: “Do cume da colina, olhando para trás sobre o vale, são relembrados pensamentos e imagens despertados pela consciência de tê-los experimentado. Essa é uma diferença entre o pensamento abstrato e o pensamento na experiência”⁶⁸; não se pode ignorar que também se deve concentrar em um espaço celeste-temporal, pois se sabe que o grande trajeto do observatório (eixo oeste-leste) é alinhado na direção do sol no solstício de verão. O observatório incita o visitante a uma exploração que se desdobra no *tempo*, para que ele possa ter um entendimento total da obra. Como explica Morris:

A orientação temporal da obra – a referência do nascer do sol no início das quatro estações – torna-a mais do que uma simples estrutura decorativa no espaço. Essa função temporal não é necessariamente uma noção literal, mas o reconhecimento do próprio tempo como dimensão da obra. O ciclo anual proporciona uma espécie de “time frame” ou mesmo um contexto sempre presente à existência física do trabalho.⁶⁹

Note-se que a experimentação espaço-temporal ocorre de maneira semelhante no labirinto e no observatório, uma vez que ela requer movimentação e interação do corpo do observador com o espaço. Nela, o espectador precisa não apenas do tempo *ao redor* da obra (tempo não-instantâneo que caracterizava a apreensão do trabalho minimalista), mas do tempo *dentro* da obra, tempo necessário para percorrê-la fisicamente. Além disso, tanto o labirinto quanto o observatório não fazem referência somente ao passado, seja ele cretense ou neolítico, mas enfatizam o momento presente: o momento do percurso e da superação do centro, o momento do percurso e da observação do movimento solar. Escreve Tiberghien:

Observatório cita o tempo solar ao fazer referência a certos tipos de monumentos neolíticos (*Stonehenge* sendo o mais conhecido) que acreditamos terem servido – entre outras coisas – como calendários solares. Mas, esse tempo solar é explorado somente pelo tempo necessário para que o espectador experimente a obra, e a experiência estética é assim uma experiência do “eu”, uma experiência temporal

⁶⁸ SERRA, R., *Shift*.

⁶⁹ “L’orientation temporelle de l’œuvre – les repères du soleil levant au début des quatre saisons – la place au-delà d’une simple structure spatiale décorative. Cette fonction temporelle n’est pas nécessairement une fonction littérale, mais une reconnaissance du temps lui-même comme dimension de l’œuvre. Le cycle annuel procure une sorte de “cadre temporel”, ou un contexte toujours présent à l’existence physique de l’œuvre.” Robert Morris apud TIBERGHIE, G., *Land Art*, p. 157.

física do observador. Encontramos aqui o mesmo sistema de engarrafamento de diferentes tempos de *Spiral Jetty*.⁷⁰

Assim, ambos, labirinto e observatório, possuem um espaço que é co-extensivo à atividade corporal do espectador, como o dos poliedros minimalistas, mas agora esse espaço torna-se fisicamente penetrável, delineando uma trajetória exata. “O trabalho corpóreo”, como escreve Morris sobre seu Labirinto Gori, “(e as palavras de Davidson ‘nós movemos só o corpo, o resto é com a natureza’ ressoavam em meus pensamentos); o corpo como instrumento da aventura de subida e também da inevitável queda”⁷¹, demonstra a importância do corpo para a total apreensão dessas obras. O *corpo presente* também é solicitado nesses espaços de passagem.

Além disso, esses trabalhos não constituem, como no caso do *Observatory*, nem arquitetura (não são “abrigos”), nem esculturas (não são uma “forma total que podemos captar num relance”). Em razão dessa característica “para-arquitetural”, Krauss cita o labirinto como exemplo de espaço complexo, um espaço que é simultaneamente arquitetura e paisagem (*landscape*)⁷². Ambos possuem um tempo não-instantâneo, necessário à experiência estética, mas que também, implicitamente, enfatiza processos de construção, de recepção e de deterioração da obra. Embora a noção de uma degradação contínua não esteja diretamente implicada nesses trabalhos⁷³ (apesar de tanto *Observatory* quanto *Philadelphia Labyrinth* terem sido destruídos após a exibição), o espectador – devido à semelhança estética entre eles, seja pelo tamanho seja pelo vocabulário

⁷⁰ “*Observatory* transcrit le temps solaire, faisant par là même référence à certains monuments néolithiques (*Stonehenge* étant le plus connu) dont on suppose qu’ils faisaient office – entre autres choses – de calendrier solaire. Mais on accède à ce temps solaire à travers le temps nécessaire au spectateur pour faire l’expérience de l’œuvre, et l’expérience esthétique est aussi une expérience de soi comme être temporel physique. On retrouve ici le même système d’emboîtement de différents temps que dans *Spiral Jetty*.” TIBERGHIEU, G., *Land Art*, p. 153.

⁷¹ “Il Lavoro del corpo (e le parole de Davidson che ‘noi muoviamo solo il corpo, il resto tocca alla natura’ risuonavano nei miei pensieri); il corpo como strumento dell’avventura dell’ascese e anche dell’inevitabile scivolare in basso.” MORRIS, R., *Il nodo perlato: una decade toscana*, p. 15.

⁷² Cf. artigo de KRAUSS, R., *A escultura no campo ampliado*.

⁷³ Perguntado se *Observatory* se relacionava à entropia, Morris responde: “Não é referente à entropia. Refere-se à passagem de tempo, ao reconhecimento por diferentes razões, mas não à decadência, ou ao fato de que a obra será destruída. Eu não tinha essa pretensão.” “It’s not concerned with entropy. It’s concerned with time passing, it’s concerned with acknowledging for different reasons, but not about the decay of the thing or that is going to be taken down. I did not intend that.” Robert Morris apud TIBERGHIEU, G., *Land Art*, p. 161.

formal, com obras neolíticas, cuja aparência atual é inseparável da idéia de degradação – não pode evitar a idéia de ruína.

Os labirintos e os observatórios de Morris partem de uma forma mítica (a prisão construída por Dédalo, *Stonehenge*) e, ao inseri-los num tempo presente por meio de uma experiência física temporal, o artista os atualiza. Ali, o efêmero e o eterno coexistem intimamente como o fazem na ruína. No sentimento de transitoriedade presente nas ruínas, o moderno é aproximado ao antigo, uma vez que é compreendido como devir, como um *vir a ser*. Essa proximidade entre passado e presente pode ser compreendida pela noção de entropia⁷⁴ – conceito que Morris deve em grande parte a Smithson, embora já se referisse à segunda lei da termodinâmica desde seus primeiros textos –, noção de que tudo está sujeito à dispersão, à depredação, de que o presente nada mais é do que as ruínas do futuro. Segundo Robert Smithson, o que o físico chama de “entropia” ou “dreno de energia” indica mais

uma Idade do Gelo do que uma Idade do Ouro e confirma a observação de Vladimir Nabokov de que “o futuro é o obsoleto ao avesso.” Indiretamente, muitos artistas estabeleceram uma nítida analogia com a segunda lei da termodinâmica, que extrapola o domínio da entropia, afirmando que a energia é mais facilmente perdida do que ganha e que no futuro derradeiro o universo inteiro se extinguirá e se transformará numa massa uniforme autocircundante.⁷⁵

Esse “hiperprosaísmo”⁷⁶, como escreve Smithson a propósito da obra de Morris, se assemelha poeticamente à noção de história que perpassa os escritos de Walter Benjamin. No ensaio *O Caráter Destrutivo*, ele escreve sobre esse futuro desconhecido, inseparável da idéia de ruína:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis por que precisamente vê caminhos em toda a parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que

⁷⁴ O conceito de entropia se tornou popular no meio artístico internacional no final da década de 1960. Sobre essa obsessão ver o artigo: *The desmaterialization of art*. Nele, os críticos Lucy Lippard e John Chandler comentam que a palavra “entropia” havia sido usada em um texto de Wylie Sypher sendo rapidamente absorvida, parecendo em artigos de artistas como Robert Smithson e Piero Gilardi e figurando no título de inúmeros contos.

⁷⁵ “(...) Ice Age rather than the Golden Age, and would most likely confirm Vladimir Nabokov’s observation that, “the future is but the obsolete in reverse.” In a rather roundabout way, many of the artists have provided a visible analogue for the Second Law of Thermodynamics, which extrapolates the range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained and in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness.” SMITHSON, R., *Entropy and the new Monuments*, p. 223.

⁷⁶ “hyper-prosaism”. Ibid., p. 224.

vê caminhos em toda a parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.⁷⁷

O caráter destrutivo, os despojos que restam, são, na verdade, novos espaços desvinculados da tradição, do peso histórico. Para Morris, se abordadas sem reverência ou respeito histórico, as ruínas constituem

espaços excepcionais, de uma complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede. Tais relações não são encontradas em estruturas que escaparam dos assaltos entrópicos da natureza e dos vândalos. (...) tais lugares ocupam uma zona que não constitui estritamente nem uma coleção de objetos, nem um espaço arquitetônico.⁷⁸

Ao deixar claro que é um olhar solene que nos torna incapazes de perceber as ruínas como forma, fenômeno, Morris enfatiza a importância da entropia, do espaço penetrável, do aspecto fragmentário, incluindo as ruínas entre arquitetura e paisagem (*landscape*). Assim, situando-se entre o “construído” e o “natural”, elas são um espaço que foge à noção modernista de escultura como “não-arquitetura” e “não-paisagem”. Rosalind Krauss, ao analisar a escultura dos anos 1960 e 1970 em seu artigo *Escultura no Campo Ampliado* (1979), percebe um caráter análogo na nova escultura, a qual havia surgido de uma série de problematizações da classificação modernista de “escultura”.

Doze anos após o controverso ensaio *Arte e Objetividade* de Michael Fried e uma série de obras processuais e de *site-specific*, torna-se óbvio que a palavra “escultura” não pode mais se referir simplesmente a um objeto nômade e auto-referenciado como no cânone modernista. Se, no modernismo, o campo escultural é definido por uma série de negações – não-temporal, não-espacial, não-paisagem, não-construção – fazendo-o ser “sentido cada vez mais em puro negativismo”⁷⁹, nas obras da década de 1970, a escultura sai dessa condição de meio termo privilegiado entre duas coisas que ela não é (não-arquitetura/não-paisagem), para situar-se na periferia do campo ampliado em que as classificações modernistas não são mais válidas⁸⁰. O que ocorre é um deslocamento radical da arte, resultado

⁷⁷ BENJAMIN, W., *Rua de Mão Única*, p. 237.

⁷⁸ MORRIS, R., *The present tense of space*.

⁷⁹ KRAUSS, R., *A escultura no campo ampliado*, p. 89.

⁸⁰ “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. (...) Pois, como vemos, escultura não é

de uma vasta prática de preocupações espaciais ocorridas na década anterior, das quais podemos citar as *Notes on Sculpture* de Morris, as *performances* Fluxus, as quais geralmente incluíam uma mudança entre centro e periferia, e os *Sites/Nonsites* de Smithson. Para mapear essa nova categoria, Krauss recorre à lingüística, ao retomar um diagrama estruturalista. Com isso, surge um esquema para mapear o “campo ampliado” que inclui as novas categorias intermitentes: “locais marcados” (qualquer manipulação física ou marca não-permanente), “local-construção” (estruturas construídas na paisagem) e “estruturas axiomáticas” (intervenções na arquitetura). É difícil não pensar no depoimento de Morris sobre a obra *Observatory* em que o artista também tenta cunhar um termo para mapear o novo trabalho.

Krauss, com seu ensaio, pretende teorizar esse novo campo exploratório da arte, um campo que não é ditado por nenhuma condição específica a cada esfera artística. Esse novo campo assinalaria na teoria estética, para a crítica americana, o surgimento do pós-modernismo. Para o crítico Craig Owens, não é esse novo campo ampliado, marcado pela arte de *site-specific*, que definiria essa “superação” do moderno. Esta seria formada pela intromissão da linguagem no campo artístico visual – que geraria uma outra ampliação cultural. Essa intromissão textual também poria fim à separação modernista da arte. Desse modo, a ordem visual do modelo modernista é deslocada por meio de um outro campo ampliado cuja natureza é textual – tanto pela crescente importância da linguagem (arte conceitual, escritos de artistas) quanto pelo descentramento do sujeito e do objeto (arte de *site-specific*, *Land Art*). Como explica Owens,

(...) a erupção da linguagem no campo estético – uma erupção marcada, mas de modo algum limitada, pelos escritos de Smithson, Morris, André, Judd, Flavin, Rainer, LeWitt – coincide com o surgimento do pós-modernismo, se não for o seu índice definitivo. Essa “catástrofe” rompeu a estabilidade da separação modernista do campo estético em áreas isoladas de competência específica; e um dos seus choques mais sentidos foi a expulsão da atividade literária dos territórios nos quais ela se estabelecera só para se estagnar – poesia, romance, ensaio – e sua dispersão por todo o espectro da atividade estética.⁸¹

mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas.” Ibid., p. 91.

⁸¹ “(...) the eruption of language into the aesthetic field – an eruption signaled by, but by no means limited to, the writings of Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Rainer, LeWitt – is coincident with, if not the definitive index of, the emergence of Postmodernism. This ‘catastrophe’ disrupted the stability of a modernism partitioning of the aesthetic field into discrete areas of specific competence; one of its most felt shocks dislodged literary activity

Hoje, estão bastante claros os problemas de definir essa ampliação do campo artístico com o conceito de “pós-modernidade”, pois, ao marcar-se o fim do período moderno, continua-se dentro do pensamento que o caracterizou. Ao utilizar o prefixo “pós”, aposta-se numa idéia de superação por meio de um desenvolvimento linear progressista que está diretamente associada à lógica do pensamento modernista. Como expõe o filósofo Gianni Vattimo:

(...) parece que qualquer discurso sobre a pós-modernidade será contraditório: esta é de resto uma das dúvidas mais espalhadas, hoje, contra a própria noção de pós-moderno. Na verdade, dizer que estamos num momento posterior à modernidade e conferir a este fato um significado de algum modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que mais especificamente caracteriza o ponto de vista da modernidade, a idéia de história, com seus corolários, a noção de progresso e da superação. (...) A simples consciência – ou pretensão – de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito, colocaria o pós-moderno na linha da modernidade (...)⁸²

Apesar de fazerem essa periodização histórica problemática, esses ensaios são importantes não só por testemunharem a discussão teórica do final da década de 1970, mas por destacarem acontecimentos importantes do período – a ampliação da categoria escultura, no caso de Krauss, e os escritos teóricos de artistas, no caso de Owens. Baseados nesses dois pressupostos, podemos perceber o artefato artístico não como uma *obra* em termos modernistas – única, simbólica, autônoma, fechada –, mas nesse sentido ampliado – hipertextual, alegórica, situada, aberta –, importante para analisar a obra de Robert Morris.

A escrita que está em jogo não é a que funciona como apêndice explicativo da obra, como muitos dos textos escritos por artistas modernistas, mas a que funciona como meio alternativo à prática artística. Trata-se de abolir uma tradição, que pode ser rastreada até Platão, que desconsidera o texto, relegando-o a mero veículo cujo significado inteligível é superior ao sensível. Assim, esses textos de artistas não podem ser descartados da análise das obras, não porque forneçam explicações teóricas úteis, mas porque devem ser vistos como parcela integrante da obra. O campo visual é transformado em textual, e, assim, como na idéia de entropia não passa despercebida a noção de alegoria de Walter Benjamin, também

from the enclaves into which it had settled only to stagnate – poetry, the novel, the essay – and dispersed it across the entire spectrum of aesthetic activity.” OWENS, C., *Earthwords*, p. 281.

⁸² VATTIMO, G., *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. 9-10.

aqui, tanto nessa percepção material da linguagem quanto na interpenetração das artes, a alegoria está presente.

Apesar de ter sido aplicada ao barroco alemão, a noção de alegoria refere-se mais apropriadamente ao objeto de vanguarda, isso porque o conceito foi gerado a partir da experiência de Benjamin com as obras de vanguarda:

Dado que o desenvolvimento dos objetos se apóia também na interpretação do passado imediato, pode entender-se facilmente o conceito de alegoria de Benjamin como uma teoria da arte de vanguarda (inorgânica), prescindindo obviamente dos momentos que derivam da sua aplicação à literatura barroca. (...) O alegórico arranca um elemento à totalidade do contexto social, isola-o, despoja-o da sua função. A alegoria, portanto, é essencialmente um fragmento (...) O alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos da realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos. (...) A alegoria, cuja essência é o fragmento, representa a história como decadência.⁸³

Portanto, no conceito de alegoria estão implícitas as noções de entropia e interpenetração artística. Entropia, porque na alegoria a história é vista como a história da natureza, ou seja, como história fatal da decadência; interpenetração artística, porque o interesse da alegoria não é lingüístico mas óptico, visto que sua verdadeira natureza é ser escrita; assim, a alegoria impõe um entrecruzamento entre palavra escrita e expressão visual, entre alfabeto e imagem. Dessa maneira, essas obras seriam alegóricas não só por enfatizar espaços destroçados (antiforma, ruína, instalações temporárias), mas por tender a apropriar-se de imagens, a misturar categorias, desafiando os ideais modernistas do artista original e da totalidade simbólica. Num diálogo com o ensaio de Krauss, na tentativa de explicar esse caráter múltiplo da alegoria, escreve Owens:

O desejo de fixar um trabalho em seu contexto caracteriza o pós-modernismo em geral e não é só uma resposta ao “nomadismo” [*homelessness*] da escultura modernista, mas também representa e explica a importância estratégica da alegoria nesse momento da história. Pois nas artes a alegoria tem sido reconhecida como “um cruzamento de fronteiras entre meios diversos”, um avanço das artes plásticas no território das artes retóricas. (...) Assim, a alegoria marca a dissolução de fronteiras entre as artes, pois, ao propor o intercâmbio entre o verbal e o visual, compromete a integridade de ambos. (...) essa capacidade de “cortar caminho” por todas as categorias estéticas deve-se ao fato de a alegoria possuir dois pólos, espacial e temporal, os quais serviam para distinguir as artes no modernismo.⁸⁴

⁸³ Cf. BÜRGER, P., *Teoria da Vanguarda*, p. 117-118.

⁸⁴ “This desire to embed a work in its context characterizes Postmodernism in general and is not only a response to the ‘homelessness’ of modernism sculpture, it also represents and explains the strategic importance of allegory at this moment in history. For in the arts allegory has been acknowledged as ‘a crossing of the borders of a different mode’, an advance of the plastic arts into the territory of the rhetorical arts (...) Thus allegory marks the dissolution of the

Desse modo, podem-se ver no labirinto e no observatório exemplos de obras alegóricas, já que a experiência de atravessar essas obras está fora de um tempo histórico linear como prevê o modelo modernista. A própria idéia de passagem, que implica uma duração temporal, tempo presente aberto à experiência do visitante/participante, impede a inserção dessas obras dentro de uma lógica temporal regida pela razão. A forma do labirinto, com seus muitos meandros, parece manifestar a rejeição de um caminho linear, progressista e unidirecional como o escolhido para traçar a história oficial da cultura do Ocidente.

Se, para Michael Fried, a principal virtude da arte modernista era propiciar ao espectador a sensação de libertar-se do jugo do tempo, de escapar à inserção temporal; essas obras de Morris transmitem uma sensação temporal:

Em todo caso, o tempo tem para nós uma direção que define um longe e um perto, nossos próprios corpos têm uma percepção pessoal de peso e de equilíbrio, do que está em cima e embaixo, de uma ação e um repouso, e de um sentido geral dos limites corporais em relação a essas conscientizações. Uma certa corrente da arte moderna envolveu-se em desvelar uma forma de experiência mais direta desses significados perceptuais básicos e não o fez por meio de imagens estáticas, mas pela experiência de uma interação entre o corpo perceptivo e o mundo que admite plenamente que os termos dessa interação são tanto temporais como espaciais, que a existência é um processo e que a própria arte é uma forma de comportamento que pressupõe muito do que é possível e do que é necessário para se engajar no mundo, ainda que encenando o jogo insular da arte (...)⁸⁵

Nos espaços de passagem, o corpo é transformado em um corpo histórico, em um veículo espaço-temporal, uma vez que é situado pela imbricação sujeito-mundo. Não estão em jogo nesses espaços de passagem uma linearidade narrativa ou uma história da arte, que impõem significados novos a monumentos ou a eventos do passado, mas a alegoria, que permite ao passado transparecer sem

boundaries between the arts; by proposing the interchangeability of the verbal and the visual, the integrity of both is compromised. (...) this capacity to 'cut across and subtend' all the esthetic categories is due to the fact that allegory implicates the two poles, spatial and temporal, according to which the arts were distinguished in the advent of Modernism." OWENS, C., *Earthwords*, p. 282.

⁸⁵ "In any event, time for us has a direction, space near and far, our own bodies an intimate awareness of weight and balance, up and down, motion and rest and a general sense of the bodily limits of behavior in relation to these awarenesses. A certain strain of modern art has been involved in uncovering a more direct experience of these basic perceptual meanings and it has not achieved this through static images but through the experience of an interaction between the perceiving body and the world which fully admits that the terms of this interaction are temporal as well as spatial, that existence is process, that art itself is a form of behavior that can imply a lot about what is possible and what is necessary in engaging with the world while still playing the insular game of art (...)" Robert Morris apud BAKER, K., *Minimalism: art of circumstance*, p. 139-140.

determinar o presente. O passado é citado, não é imposto. “O fragmento, a ruína, não são, portanto, reminiscência antiga, mas uma sensibilidade estilística contemporânea”⁸⁶. Esse passado “simultâneo” aparece sem necessidade de um conhecimento teórico apriorístico, ele se mostra na união entre mundo e experiência sensível. É por essa via que Morris e Smithson conseguem infundir implicações alegóricas à experiência descentralizante de trabalhos como *Labyrinth*, *Observatory* e *Spiral Jetty*.

⁸⁶ MURICY, K., *Benjamin: alegorias da dialética*, p. 170.